

## Świat dźwięków w teatrze Complicite, czyli Mnemoniczny jako słuchowisko

Londyński teatr Complicite postrzegany jest zazwyczaj jako teatr fizyczny, dogłębnie wykorzystujący właściwości grupy aktorów starannie dobieranych do konkretnego spektaklu. Wyzyskiwane są tu zarówno indywidualne predyspozycje aktorów, jak i właściwości całego zespołu, budowanego podczas długotrwałych – jak na standardy brytyjskie – prób. Istotne okazuje się możliwie jak najpełniejsze wyzyskanie scenicznego potencjału powstającego wówczas ansamblu. Nie budzi zatem większych kontrowersji stwierdzenie, że w twórczości teatralnej Complicite eksploruje w sposób coraz bardziej intensywny komunikację wizualną, wykorzystując wszechstronnie zdobycze współczesnego teatru multimedialnego. Dość powiedzieć, że scenografia najnowszego spektaklu Complicite (*Mistrz i Małgorzata*) jest dziełem Es Devlin, odpowiadającej przecież także za stronę wizualną ceremonii zamknięcia Igrzysk Olimpijskich w Londynie, trasy koncertowe Lady Gagi, Pet Shop Boys, Shakiry, Lenny'ego Kravitz, a zarazem stale współpracującej ze słynnymi operami (Barcelona, Amsterdam, Kopenhaga, English National Opera i inne)<sup>1</sup>. Ponadto, w opisie najnowszych przedstawień bardzo starannie wyszczególnione są funkcje związane z projekcją strony wizualnej<sup>2</sup>. Jak widać, wrażenie wpływu estetyki wideoklipu czy też koncertu popowego nie jest przypadkiem. Mogłoby się wydawać, że znakotwórcza rola aktora – nie mówiąc już o jego głosie czy wypowiedzianych przez niego słowach – w przestrzeni scenicznej ulega znacznej marginalizacji na rzecz wzmoczonej komunikatywności strony wizualnej. Stąd już blisko do wysunięcia bardziej ogólnego wniosku o obserwowanej również w Complicite – a dominującej we współczesnym świecie, nie tylko w teatrze – tendencji do wypierania przez komunikację wizualną pozostałych kanałów komunikacji, szczególnie tych werbalnych, literackich i audytywnych<sup>3</sup>.

Wydaje się jednak, że twórczość Complicite świadczy o pewnym uproszczeniu kryjącym się w powyższym stwierdzeniu, uproszczeniu w dużej mierze zafałszowującym złożoną naturę scenicznej semiosfery. To prawda, rozbudowanie i skondensowanie multimedialnych sygnałów wizualnych znacząco wzmacnia rolę tego kanału teatralnej komunikacji, ale nie przekreśla przecież roli komunikacji fonicznej – to, co usłyszane, i to, co powiedziane, wymaga nieco innego odbioru, gdyż pełni odmienną

---

<sup>1</sup> Informacje według noty biograficznej w programie do *Mistrza i Małgorzaty* (15 marca – 7 kwietnia 2012), s. 19.

<sup>2</sup> Z programu do *Mistrza i Małgorzaty* dowiadujemy się, na przykład, o następujących współtwórcach przedstawienia: kostiumy – Christina Cunningham, światło – Paul Anderson, video – Finn Ross, animacje 3D – Luke Halls, kukły – Blind Summit Theatre.

<sup>3</sup> O różnorodnych przejawach tej tendencji w teatrze czytamy w pracy zbiorowej *Amalgamaty sztuki. Intermedialne uwikłania teatru*, pod red. J. Limona i A. Żukowskiej, Gdańsk 2011.

niż w tradycyjnym teatrze funkcję. Na zagadnienie to zwraca uwagę Paul Allain, który w artykule *Sposoby słyszenia* wskazuje na pewne analogie pomiędzy teatrem Complicite a konwencjami wywodzącymi się z teatru polskiego (Grotowskiego, Gardzienic, Teatru Zar) eksplorującymi foniczny potencjał przedstawienia teatralnego. Jak stwierdza Allain,

„Na pierwszy rzut oka może się wydawać, że zasadnicza część akademickich analiz oraz recenzji przedstawień Complicite skupia się na aspektach wizualnych – fizyczności i pracy ciała, transformacji mebli w ożywione byty, a także, w coraz większym stopniu, na wprowadzanych przez Simona McBurneya z coraz większą maestrią zabiegach multimedialnych. Mówiąc o mediach, mam na myśli przede wszystkim ekran oraz projekcje, a nie media foniczne. A jednak McBurney od zawsze (i to w coraz większej mierze) wykorzystuje w swej twórczości muzykę, od przedstawionego w 2001 roku *Noise of Time* do wystawianej w 2010 roku opery *Psie serce*. Podjęta na przestrzeni tych lat przez Complicite współpraca z tak różnorodnymi muzykami, jak Nitin Sawhney, Pet Shop Boys oraz Orkiestra Filharmoniczna Los Angeles, potwierdzają wagę strony dźwiękowej dla ich produkcji teatralnych”<sup>4</sup>.

W tym kontekście warto przypomnieć, co następuje: Simon McBurney dwukrotnie podjął się reżyserii opery – *Psie serce* (2010) oraz *Czarodziejski flet* (2012) – w Amsterdamie i Londynie; w 2001 roku Complicite współpracowało z Kwartetem Smyczkowym Emersona w spektaklu inspirowanym życiem i twórczością Dymitra Szostakowicza. W styczniu 2004 roku we współpracy z Orkiestrą Filharmoniczną Los Angeles stworzyli, na kanwie *Symfonii fantastycznej* Hectora Berliozy, przedstawienie *Strange Poetry* wystawiane w sali koncertowej Walta Disneya w Los Angeles. Nieco inny charakter miała podjęta we wrześniu 2004 roku współpraca z zespołem Pet Shop Boys prowadząca do jednorazowego happeningu *Pet Shop Boys Meet Eisenstein* na Placu Trafalgar w Londynie<sup>5</sup>. Wreszcie – i to interesuje nas najbardziej – Complicite trzykrotnie zrealizowało słuchowisko radiowe. Chociaż we wszystkich tych przykładach rola warstwy fonicznej w kreowaniu znaczeń okazuje się trudna do przecenienia, to właśnie słuchowisko radiowe stanowi punkt graniczny, w którym warstwa dźwiękowa całkowicie determinuje przebieg komunikacji artystycznej, redukując fizyczność aktora do jego głosu.

Słuchowisko radiowe jest zjawiskiem ciekawym również z innego względu. Jako utrwalony zapis dźwiękowy przejawia ono wszelkie cechy utrwalonego tekstu (w rozumieniu Andrzeja Zgorzelskiego), a zarazem – w przeciwieństwie do tekstu dramatycznego – zachowuje jedną z elementarnych właściwości aktora, jego głos. Jako autonomiczny, różny od przedstawienia teatralnego utwór artystyczny jest ono jednocześnie odmienne od komunikatu literackiego<sup>6</sup>. W tej perspektywie istotna wydaje się ewolucja słuchowisk radiowych Complicite – podczas gdy pierwsza w tym zakresie próba zatytułowana *To the Wedding* jest nieposiadającą scenicznego odpowiednika adaptacją powieści Johna Bergera, dwa kolejne słuchowiska, *Mnemoniczny* (*Mnemonic*)

<sup>4</sup> P. Allain, *Ways of Hearing*, niepublikowany referat wygłoszony 17 maja 2012 roku podczas konferencji BETWEEN.POMIĘDZY. PAGE/STAGE.

<sup>5</sup> Informacje według strony internetowej [www.complicite.org](http://www.complicite.org) (dostęp: 22.01.2013 r.).

<sup>6</sup> Bardziej teoretyczne omówienie kwestii związanych ze słuchowiskiem radiowym (dziełem fonicznym) znajdziemy w rozdziale *Patrzenie uszami* książki Jerzego Limona *Trzy teatry*, Gdańsk 2003.

i *Znikająca liczba* (*A Disappearing Number*), to foniczne adaptacje wcześniejszych przedstawień teatralnych. Co istotne, oba te przedstawienia były kreacją czysto sceniczną – typową dla *Complicite* twórczością typu „devised” – wynikającą ze współpracy całej zaangażowanej w proces twórczy grupy twórców teatralnych. Choć niepodważalna pozostaje artystyczna autonomia tych słuchowisk, należy je traktować właśnie jako adaptacje, adaptacje – co ciekawe – przedstawienia teatralnego, a nie na przykład powieści (*To the Wedding*) albo tekstu dramatycznego. Nie jest to również realizacja tekstu słuchowiska radiowego. Warto przy tym podkreślić artystyczną autonomię obydwu słuchowisk. Przedstawiają one przecież całkowicie niezależne pod względem semiotycznym utwory (dla ich pełnego odbioru artystycznego nie jest konieczna znajomość przedstawienia teatralnego czy tekstu) i pod tym względem różnią się one diametralnie od magnetycznych oraz cyfrowych zapisów spektakli teatralnych, które traktować można wyłącznie jako archiwalny dokument stanowiący zapis przedstawianego na scenie dzieła artystycznego.

Podsumowując, umiejscowienie obu słuchowisk w relacji do teatru scenicznego oraz literatury jest w tym znaczeniu ciekawe, że będąc artystycznie autonomicznym utworem o charakterze dźwiękowym, stanowią one, paradoksalnie, jeden z wariantów tego, co można postrzegać jako charakterystyczną dla *Complicite* twórczość *work in progress*. Jako przedstawienia sceniczne zarówno *Mnemoniczny*, jak i *Znikająca liczba* były przez *Complicite* wznawiane w ewoluujących wersjach (dziś możemy to stwierdzić, chociażby porównując zapisy archiwalne różnych wariantów tych przedstawień). Warto przy tym pamiętać, że oba utwory doczekały się również literackich adaptacji w postaci publikowanych tekstów dramatycznych. Przekonany jestem o artystycznej autonomii wspomnianych dramatów, autonomii analogicznej do tej, jaką osiągają słuchowiska radiowe. Chociaż wszystkie przywoływane w tym miejscu utwory sygnowane są przez tego samego autora grupowego (*Complicite*) oraz noszą identyczny tytuł (*Mnemoniczny*, *Znikająca liczba*), każdy z nich – przedstawienia teatralne, słuchowisko radiowe oraz teksty dramatyczne – stanowi niezależną pod względem artystycznym całość charakteryzującą się wyjątkowym, niemożliwym do osiągnięcia w innym medium sposobem kreowania znaczeń.

Ewoluuujące, ukierunkowane na bezpośredni fizyczny kontakt między sceną a widownią przedstawienie teatralne odróżnia się pod tym względem radykalnie od utrwalonego – i pozostającego całkowicie w sferze wyobraźni literackiej – zapisu tekstu dramatycznego. Równie radykalnie oba te utwory różnią się od utrwalonego materialnie, a jednocześnie wykorzystującego potencjał foniczny, słuchowiska radiowego. Podkreślę raz jeszcze, że każde z tych mediów zawiera odrębny i zwarty akt komunikacyjny, lecz ich zestawienie – uzasadnione identycznością autora oraz tytułu – ustanawia złożony, ponadjednostkowy konglomerat utworów i jako taki odwołuje się do estetyki *work in progress*.

W dalszej części artykułu przedstawione przed chwilą założenia zweryfikowane zostaną w praktyce analitycznej. Podjęta tu próba przybliżenia podstawowych właściwości słuchowiska *Mnemoniczny* ukazuje ten utwór w podwójnym, pozornie tylko sprzecznym, układzie odniesienia. Słuchowisko *Mnemoniczny* traktowane będzie

jako autonomiczne dzieło. Nie przekreśla to oczywiście perspektywy zewnętrznej, w której słuchowisko to stanowi pewną wyodrębnioną całość (jednostkę kompozycyjną) umieszczoną w bardziej ogólnym kontekście ewoluującego *work in progress*. *Mnemoniczny*, jako jedyne słuchowisko w wykonaniu Complicite, doczekało się wydania na płycie kompaktowej (podkreśla to jego artystyczną samodzielność). Warto również pamiętać – przy ewentualnych dalszych badaniach – o interesującej złożoności komunikacyjnej wynikającej z opublikowania trzech odmiennych wersji dramatu stanowiących tekstowe adaptacje przedstawienia teatralnego. Innymi słowy, w wypadku *Mnemonicznego* (w tym miejscu chodzi mi o ramową strukturę obejmującą wszystkie trzy sposoby realizacji tego utworu jako 1. przedstawień teatralnych, 2. słuchowiska radiowego oraz 3. tekstów dramatycznych) wyraźnie widoczne staje się dążenie do odzwierciedlenia podstawowych zasad odpowiedzialnych za konstrukcję przedstawienia teatralnego, takich jak poetyka ulotności i niekompletności, nieustannej zmienności, ciągłych przekształceń, postępującej ewolucji struktur, nieuchwytności i przygodności znaczeń w ewoluującej sekwencji typu *work in progress*.

Rozpocznijmy od wyróżnienia podstawowych determinant tekstowych tego słuchowiska (za determinanty tekstowe uznaję wszelkie sygnały delimitujące granice utworu oraz utwierdzające znakowy charakter komunikatu<sup>7</sup>). Z oczywistych względów w *Mnemonicznym* (w ten sposób będę się odtąd odnosił do słuchowiska radiowego; gdy będzie mowa o tekście dramatycznym bądź przedstawieniu teatralnym, zostanie to dookreślone w nawiasie) determinanty tekstowe mają charakter foniczny. Aby zilustrować ich rolę, proponuję przyjrzeć się przede wszystkim 1. początkowemu fragmentowi słuchowiska, 2. szczególnej funkcji, jaką pełni w początkowym fragmencie konwencja dzieła w dziele, oraz 3. ustanowionej w otwarciu szkatułkowej konstrukcji utworu.

Skupmy się zatem na otwarciu słuchowiska, czyli jego „incipicie”, tak istotnym w każdym utworze o charakterze sekwencyjnym. Słuchowisko rozpoczyna się we właściwy dla Complicite sposób. Na tle kilku taktów spokojnej muzyki („kurtyny”) głos Simona McBurneya ogłasza tytuł utworu oraz jego twórców – „*Mnemonic. Conceived by Simon McBurney and devised by the Complicite company*”. W osiemnastej sekundzie nagrania, gdy dźwięki muzyki ulegają niemal całkowitemu wyciszeniu, ten sam głos rozpoczyna słuchowisko właściwe następującymi słowami:

„Good evening. Yesterday somebody asked me why do we play about memory and I was trying to remember. The origin of this piece, which is as much about origins as it is about memory”<sup>8</sup>.

Autoreferencyjny charakter wprowadzenia okaże się nieco bardziej skomplikowany, gdy rozpoczynający się w drugiej minucie słuchowiska telefoniczny dialog Virgila i Alistaira uświadomi nam – retrospektywnie – że mamy tu do czynienia ze słuchowiskiem radiowym odsłuchiwanym w świecie przedstawionym utworu przez jedną z postaci,

<sup>7</sup> Termin ten wywodzi z propozycji Teresy Dobrzyńskiej przedstawionych w: *Tekst – styl – poetyka*, Kraków 2003 oraz w książce *Delimitacja tekstu literackiego*, Wrocław 1974.

<sup>8</sup> Analiza prowadzona na podstawie płyty CD *Mnemonic* wydanej przez Complicite, Londyn 2002. „Dobry wieczór. Wczoraj ktoś mnie zapytał, dlaczego nasza sztuka jest o pamięci, więc starałem się sobie to przypomnieć. Źródła tego utworu, który jest w równym stopniu o źródłach, co o pamięci”. Tłumaczenie własne.

czyli Virgila. Co ciekawe, głos Virgila jest głosem Simona McBurneya nałożonym na przekształcony już – dochodzący z radia w fonicznym tle – głos „twórcy”, a zatem tego samego aktora.

Pierwsze cztery minuty nagrania wyraźnie podkreślają konkretne cechy właściwe słuchowisku radiowemu oraz nadają im określone znaczenia. Po pierwsze, uświadamiana jest umowność i znakowość artystycznej komunikacji (kolejne wcielenia głosu McBurneya). Po drugie, mamy tu do czynienia z delimitacją komunikatu artystycznego (ogłoszenie tytułu i twórców utworu). Po trzecie, podkreślona zostaje heterogeniczność dźwiękowego świata, w którym głos aktora może odgrywać różne, nie zawsze podlegające logice zewnętrznej, role i stać się „narzędziem” kreującym wiele postaci oraz rozmaite punkty deiktycznego odniesienia (o tym bardziej szczegółowo będę mówić za chwilę). Po czwarte wreszcie, w otwarciu nagranie przeprowadza nas przez kolejne ramy utworu, informując o szkatułkowym charakterze kompozycji słuchowiska. Wszystko to wskazuje na autoreferencyjność komunikatu oraz ustala jeden z kluczowych tematów słuchowiska – komunikacji międzyludzkiej oraz związanych z nią problemów. Można zatem powiedzieć, że podkreślanie dźwiękowego aspektu utworu uwypukla wysoki potencjał semantyczny tkwiący w rudymenarnych cechach dzieła fonicznego.

Należy jeszcze sprecyzować następującą kwestię. Otwarcie przedstawienia, czyli interesującą nas najbardziej pierwszą wydzieloną jednostką kompozycyjną, należałoby zamknąć w czwartej minucie słuchowiska. Mówiąc dokładniej, segmentacja następuje między 4:30 a 4:33, gdy wypowiedzi postaci zawieszono są („wyzerowane”) wyraźnym, głośnym odgłosem przejeżdżającego pociągu. Po chwili słychać tradycyjny dzwonek telefonu. Kolejną partią słuchowiska to druga rozmowa telefoniczna Virgila i Alistaira. Jak zobaczymy w późniejszej części artykułu, właśnie konwencja rozmowy telefonicznej stanowić będzie podwaliny konstrukcji całego słuchowiska.

Chociaż w otwarciu pojawiają się głosy jedynie trzech aktorów, relacje czasoprzestrzenne oraz komunikacyjne ulegają tu znacznemu skomplikowaniu. Jak już wspominałem, uaktywniona zostaje niedookreślana w dziele fonicznym sytuacja podawcza, w której grupa *Complicite* adresuje słuchowisko *Mnemoniczny* do nieokreślonego (implikowanego) odbiorcy, słuchacza. W przeciwieństwie do teatru, a w sposób zbliżony do literatury nie są tu istotne ani miejsce, ani czas zachodzenia tego procesu – mamy tu przecież do czynienia z nagraniem, fonicznym tekstem.

Dynamicznie wykorzystywana kompozycja szkatułkowa sprawia, że już w otwarciu słuchowiska przywołane są liczne punkty deiktycznego odniesienia. Spróbujmy je w tym miejscu usystematyzować oraz pokrótce omówić ich semantykę.

Po pierwsze, słuchowisko właściwe otwiera twórca (Simon/Reżyser). Przywitawszy się, zawiera on swoisty kontrakt z odbiorcą (określa role nadawcy i odbiorcy) oraz wprowadza główny temat utworu (pamięć). Jego monolog ulega stopniowej modulacji technicznej i przechodzi w foniczne tło. Tym samym monolog ten przyjmuje coraz bardziej znakowy charakter, stając się – w świecie przedstawionym dzieła – słuchowiskiem radiowym rozbrzmiewającym w pokoju Virgila. W pewnym momencie staje się ono tematem rozmowy

telefonicznej postaci – określone zostaje jako szum utrudniający komunikację bohaterów, co skutkuje wyłączeniem radia. Wówczas też Alistair wchodzi w rolę sceptycznego słuchacza, a Virgil dość szczegółowo relacjonuje to, co go w słuchowisku najbardziej poruszyło – ćwiczenie wyobraźni przywołujące przodków każdego ze słuchaczy, odnoszące się do przeszłości i źródeł. Podkreślić wypada dynamikę statusu semiotycznego omawianego monologu, wzrasta w nim dystans komunikacyjny pomiędzy nadawcą (twórcą) a odbiorcą (słuchaczem), ponieważ między nimi kreowana jest fonicznie fikcyjna rzeczywistość (w której rola słuchacza przypisana jest Alistairowi). Co więcej, granice przedstawienia ulegają retrospektywnemu zachwianiu – skoro *Mnemonic* jest odsłuchiwany przez Virgila, to odczytany tytuł i twórcy również zostają usytuowani w ramach słuchowiska właściwego!

Po drugie, okazuje się, że miejscem przedstawionej w otwarciu akcji jest pokój Virgila, o czym metonimicznie świadczą dochodzące do nas dźwięki. Słychać między innymi: odgłos kuchennych sprzętów, zapewne rzucanych bądź też po prostu energicznie przesuwanych przez wspomnianego bohatera; pobrzmiewające w tle słuchowisko radiowe; dzwonek telefonu; powitanie odsłuchiwane z poczty głosowej telefonu Virgila; a następnie rozmowa telefoniczna z wyraźną sugestią bezpośredniości głosu Virgila i modulacji głosu dzwoniącego „z oddali” Alistaira. Podczas rozmowy wprowadzony zostaje kolejny punkt odniesienia czasoprzestrzennego. Alistair prosi o wyłączenie przeszkadzającego w konwersacji telewizora, który – jak wiemy – jest radiem. Znamienne okazuje się reakcja bohatera, gdy dowiaduje się on, jak sytuacja wygląda w rzeczywistości: „What were you doing listening to a radioplay? It's for old people!”<sup>9</sup>. Wprowadzenie tego humorystycznego komentarza jest w oczywisty sposób autoreferencyjne i przywołuje nie tylko stereotypowy sposób odbioru tego medium, lecz także podkreśla podstawową zbieżność między radiem a telefonem – w obu wypadkach komunikacja ma charakter foniczny.

Po trzecie, w trakcie pierwszej rozmowy telefonicznej Virgila z Alistairem (rozmów tych będzie więcej, a dokładniej trzy) odsłuchany zostaje uprzednio nagrany na sekretarkę początek konwersacji bohaterów. Powód jest prosty – Virgil upiera się, że początkowo słyszał swoją ukochaną Alice, a nie Alistaira. Nagranie potwierdza, że to Alistair ma rację – to jego głos słyszymy w nagraniu. Dla nas jednak omawiana sytuacja odgrywa bardzo ważną rolę, gdyż świadomi jesteśmy, że razem z Virgilem słyszeliśmy początkowo głos kobiety (Alice), który zmienił się w głos mężczyzny (Alistaira) dopiero, gdy Virgil odebrał słuchawkę. Tym samym zarysowuje się jeszcze jeden ważny układ odniesienia, a jest nim wewnętrzny, intymny świat Virgila – jak się okazuje, również do niego ma dostęp słuchacz *Mnemonicznego*.

Jak widać, *Complicite* w bardzo przemyślany sposób wykorzystuje narracyjne możliwości głównego narzędzia fonicznej narracji, którym jest mikrofon. Już w samym otwarciu słuchowiska przenosi on odbiorcę ze świata zewnątrztekstowej komunikacji (tytuł i twórcy) w świat przedstawiony (pokój Virgila), w którym ważną rolę odgrywa nastawienie autoreferencyjne (słuchowisko radiowe). Możliwa staje się nie tylko rejestracja

<sup>9</sup> „Słuchasz sztuki radiowej? To przecież dla starych ludzi!”

porozumiewania się ze światem zewnętrznym (rozmowa telefoniczna), lecz także przedstawienie tego, jak świat postrzegany jest – mylnie, skrajnie subiektywnie – przez protagonistę. Mikrofon okazuje się zatem narzędziem umożliwiającym wprowadzenie rozmaitych perspektyw „słyszenia”.

Wspominana przeze mnie kilkakrotnie konstrukcja szkatułkowa już w otwarciu wykorzystana zostaje jako narzędzie użyteczne dla kreowania znaczeń. Sprawne i przemyślane przemieszczanie się między różnymi poziomami komunikacji aktywizuje – i to już w pierwszych czterech minutach słuchowiska – szeroki potencjał semantyczny struktur i konwencji właściwych dla jego foniczności oraz artystycznej nadorganizacji. Co istotne, dzieje się tak zarówno na osi syntagmatycznej (sekwencja kolejnych segmentów akcji wywodzić się będzie z semantyki otwarcia), jak i paradygmatycznej (wiele z tworzonych pól asocjacyjnych oraz zawartych w nich ekwiwalencji przywołanych jest w otwarciu). Mówiąc jeszcze inaczej, dynamiczny sposób kształtowania semantyki otwarcia sprawia, że słuchowisko podlega zabiegom montażu, a także ujęte zostaje w ramę komunikacyjną. Wykreowane w ten sposób znaczenia podlegają zewnętrznej instancji komunikacyjnej. Nieprzypadkowo głos Simona McBurneya obwieszcza na wstępie: „Conceived by Simon McBurney and devised by the Complicite company”<sup>10</sup>.

Zabiegi związane z utrwalaniem głosu oraz montażem nagrania – a zatem z segmentacją oraz kombinacją materiału fonicznego – odzwierciedlone są na poziomie prezentowanej akcji. Po raz kolejny przykłady zaczerpnę z początkowego fragmentu słuchowiska (jak widać, otwarcie *Mnemonicznego* stanowi wymieniony materiał dla ilustracji całości). Nagrany na sekretarkę głos Virgila wita dzwoniącego rozmówcę (Alistaira). Z kolei głos Alistaira (który początkowo jawi się jako głos Alice) zostaje nagrany na sekretarkę i jest następnie odsłuchiwany. Virgil wyłącza radio, zawieszając w ten sposób określony rodzaj komunikacji (słuchowisko w słuchowisku). Głos Simona McBurneya powołuje do „życia” dwie różne postacie (Simona/Reżysera, Virgila). Ponadto wyraźna jest tu znakotwórcza rola muzyki (pełni ona funkcję „kurtyny” oraz wskazówki wprowadzającej ekwiwalencję pomiędzy różnymi partiami wypowiedzanego tekstu) oraz dźwięków kształtujących czasoprzestrzeń (rzucane/przesuwane naczynia) i wpływających na kształt segmentacji utworu (odgłos przejeżdżającego pociągu). Jak widać – we właściwy dla utworu foniczny sposób – dominuje tu synekdochiczne i metonimiczne wykorzystanie głosu, odgłosów wydawanych przez człowieka, dźwięków sprzętów kuchennych, radia, sekretarki telefonicznej czy dzwonka telefonu.

Powyższe obserwacje pozwalają nam wyodrębnić dwa podstawowe sposoby kształtowania artystycznej materii słuchowiska, polegające na powtórzeniu oraz fragmentaryzacji kompozycji utworu. Oto dwa przykłady ilustrujące repetycję. Aby dokładniej zrozumieć zawitości wywodu Virgila, Alistair prosi go o powtórne omówienie relacji dotyczącej ćwiczenia przywołującego wspomnienie o przodkach i źródłach. Analogiczna sytuacja ma miejsce, gdy pierwszy ze wspomnianych bohaterów, usiłując pokazać,

---

<sup>10</sup> „Wymyślone przez Simona McBurneya, a stworzone przez grupę Complicite”.

że początkowo dzwoniła Alice, odtwarza z nagrania sekretarki początkowe kwestie Alistaira. Z kolei z fragmentaryzacją mamy do czynienia wtedy, gdy Virgil wyłącza słuchowisko radiowe, a także gdy prowadzona przez niego i Alistaira rozmowa telefoniczna urywa się przerwana odgłosem przejeżdżającego pociągu. Nie ma wątpliwości – komunikacja jest tu domeną powtórzeń oraz szcztkowych relacji, a także powiązanych ze sobą fragmentów kompozycji.

Pora na skonfrontowanie powyższej mikroanalizy z całym utworem. Czy rzeczywiście odnajdziemy ślady naszkicowanych tu zjawisk (na przykład tych związanych z czasoprzestrzenią, komunikacją, semiozą) w dalszej części słuchowiska? Czy poetyka fragmentu i repetycji pozostaje aktualna? W jakim stopniu kompozycja całości odzwierciedla reguły foniczne wprowadzone w „incipicie”? Jak wykorzystywana jest w dalszej partii utworu struktura rozmowy telefonicznej? Jak funkcjonują zjawiska czysto foniczne? Jakim zasądom podlega konstrukcja całości i czy podlega ona jakimkolwiek regułom (przy powierzchownym odbiorze nie jest to przecież takie oczywiste)?

W dalszej części artykułu proponuję skupić się na tej ostatniej kwestii. Konstrukcja szkatułkowa umożliwia wielokrotne przekraczanie kolejnych ram tekstowych oraz wprowadzenie wielu poziomów narracji, cytatów w cytacie oraz konwencji dzieła w dziele. Tak właśnie rzecz wygląda w otwarciu, opartym, jak pamiętamy, na następującej sekwencji: ogłoszenie tytułu/twórcy → skierowane bezpośrednio do odbiorcy wprowadzenie → słuchowisko radiowe w słuchowisku → pokój Virgila → rozmowa telefoniczna → wewnętrzny świat Virgila → segmentacja znaczone dźwiękiem przejeżdżającego pociągu. Wielokrotnie przekraczanie ramy konstrukcyjne nabierają charakteru czasowego, przygodnego.

Przekraczanie kolejnych ram i punktów granicznych staje się w dalszej części słuchowiska jednym z wyznaczników rozwoju akcji. Nieprzypadkowo w słuchowisku *Mnemoniczny* jedną z podstawowych determinant kompozycyjnych (tak określam sygnały rozdzielające poszczególne jednostki kompozycyjne) jest głośny, być może nawet dokuczliwy dźwięk środka transportu – na odgłos przejeżdżającego pociągu stopniowo nakładany jest dźwięk helikoptera (niekiedy wypiera on całkowicie ten pierwszy). Metonimicznej sugestii ruchu, przemieszczania się z miejsca na miejsce, migracji, towarzyszy tu bardziej dosłowne nawiązanie do tak istotnego dla akcji słuchowiska motywu podróży Alice – wspomniana podróż zaczyna się w Londynie, prowadzi przez Paryż, Berlin, Warszawę, Wilno, Rygę (mylnie nazywaną stolicą Litwy!), Kijów, wreszcie okolice Tarnowa, by zakończyć się w Bolzano, górskim miasteczku północnych Włoch. Alice podróżuje głównie pociągiem, lecz w swej opowieści przywołuje również taksówkę (w Londynie) i prywatny samochód. Jak widać, odgłos przejeżdżającego pociągu wyraźnie odnosi się do jej europejskiej podróży. Dźwięk helikoptera z kolei odsyła nas do niezwyklej eskapady Człowieka Lodu – jego ciało przetransportowano właśnie helikopterem spod alpejskiego szczytu. Nie może dziwić, że chwilami wirowaniu tego środka transportu towarzyszy szum wysokogórskiego wiatru. (Nawiasem mówiąc, ostatnia podróż Człowieka Lodu – przenosząca jego ciało do górskiego miasteczka w północnych Włoszech, do Bolzano – odbywa się pociągiem).



Drugim zabiegiem konstrukcyjnym wyraźnie zaznaczonym w otwarciu, a rozwiniętym w dalszej części słuchowiska, jest wykorzystanie rozmowy telefonicznej, adekwatnego sposobu porozumiewania się postaci w utworze fonicznym, całkowicie pozbawionym warstwy wizualnej (jeśli zapożyczymy terminologię od Michała Głowińskiego, możemy tu mówić o spełnianiu wymogów „mimetyzmu formalnego”). Wspominałem już o sekwencji trzech rozmów telefonicznych Virgila i Alistaira. Po nich następuje dość długi fragment skupiający się na świecie wewnętrznym Virgila, odchodzącego od zmysłów, samotnego w swym pokoju, pogrążonego w depresji po zniknięciu ukochanej. Istotną rolę odgrywa w tym miejscu odsłuchiwanie zostawionych na sekretarce wiadomości oraz ich wymazywanie. Wreszcie, w środku nocy, nieoczekiwanie dzwoni Alice i rozpoczyna się długa rozmowa bohaterów, w której bohaterka opowiada o swojej podróży i tym, co przydarzyło się jej w ciągu ostatnich dziewięciu miesięcy od pogrzebu matki (to właśnie wtedy zniknęła). Po niemal godzinie rozmowa się urywa (w jednym z wywiadów McBurney przypomina, że przecież mówimy o przełomie tysiącleci, więc bateria komórki Alice musiała się po jakimś czasie rozładować), lecz po krótkiej przerwie, wypełnionej dalszymi wspomnieniami Virgila, Alice dzwoni ponownie. Kończą opowieść, a w zasadzie opowieści – Virgil opowiada Alice historię Człowieka Lodu. Tym razem to Virgil się wyłącza. Następujące zaraz po tym zakończenie jest krótkie – Alice opowiada (w myślach?) o swoich wrażeniach z wizyty następnego dnia w muzeum, w którym ogląda Człowieka Lodu, a Virgil jedzie na lotnisko taksówką – zmierza do Bolzano, by po tak długiej rozłące zobaczyć się znowu z ukochaną, a jednocześnie, i jest to nie bez znaczenia, spotkać się z Człowiekiem Lodu.

Chociaż akcja słuchowiska oraz prowadzone tu narracje tak ściśle powiązane zostają z sekwencją pięciu rozmów telefonicznych (co znamienne, zawsze przerwanych, niedokończonych, zawieszonych, a zatem spełniających wymogi poetyki fragmentu), nie mamy w *Mnemonicznych* do czynienia z jednostajnym dialogiem pomiędzy dwoma interlokutorami. Wręcz przeciwnie. Pojawienie się głosu Alice na początku słuchowiska, kiedy to w przedstawionej rzeczywistości kwestie wypowiada Alistair, otwiera nieskończone możliwości wewnętrznych asocjacji i skojarzeń, wprowadzania kolejnych narratorów oraz idiosynkratycznych skojarzeń Virgila. W ten sposób „ożywiane” są dawne sytuacje, niegdysiejsze spotkania, odbyte kiedyś rozmowy. W tym wypadku konstrukcja szkatułkowa niekoniecznie jest jednorodna, ale z pewnością umożliwia rozwijanie dialogu w najbardziej nieprzewidywalny sposób.

Narracja w narracji, cytaty w cytacie, wspomnienie we wspomnieniu (i to niekiedy do czwartej potęgi) umożliwia wprowadzenie wielu głosów, a ich przeplatanie zapobiega jakiegokolwiek groźbie związanej z foniczną monotonią prowadzonego w świecie przedstawionym monologu. Interesujące jest to, że w słuchowisku współistnieją fragmenty niezbędne, podważające nadrzędną, dominującą rolę Virgila. To prawda, w *Mnemonicznych* przeważa focalizacja skupiona na punkcie widzenia protagonisty (to głównie uszami Virgila słyszymy świat przedstawiony), lecz znajdziemy tu również zaskakujące fragmenty prezentujące świat wewnętrzny Alice, jej myśli i wspomnienia, do których Virgil nie może mieć – zgodnie z logiką prowadzonych opowieści – dostępu. Chodzi mi o wspomnienie

nocy w Wilnie, spędzonej z przygodnie poznanym kompanem podróży, dziennikarzem BBC, któremu Alice, bez większego zastanowienia, oddaje paragonit, czyli bardzo osobisty prezent od Virgila. W podobny sposób funkcjonuje jeden z ostatnich epizodów słuchowiska, w którym Alice relacjonuje Virgilowi – w myślach – swoje odczucia, gdy ogląda ciało Człowieka Lodu wystawione na widok publiczny w muzeum w Bolzalno.

Trzecim zabiegiem konstrukcyjnym, o którym należy powiedzieć, jest zamazywanie ramy tekstowej. W otwarciu, jak pamiętamy, rama retrospektywnie przeniesiona zostaje w słuchowisko właściwe dzięki zastosowaniu konwencji dzieła w dziele. W zakończeniu z kolei słyszymy wyraźny – nieuzasadniony w żaden inny niż segmentacyjny sposób – dźwięk potężnego, przeciągłego gromu. Jednak po tym „zapadnięciu kurtyny” dobiega nas jeszcze głos Alice przypominający kluczowe frazy, fragmenty powtarzane za Virgilem powtarzającym za Konradem Spindlerem zdawkowy opis znalezionych przy Człowieku Lodu przedmiotów: „A broken stick. Splinters of wood. Scraps of leather”<sup>11</sup>. Dopiero teraz wznowiona zostaje muzyka. Następnie głos Simona McBurneya – nawiązując do ramy początkowej – obwieszcza:

„Mnemonic was adapted from a stage play by Simon McBurney, Matthew Broughton, Steven Canny and Tim McMullan in collaboration with the cast. The cast were: Annabel Arden, Katrin Cartlidge, Hannes Flaschberger, Richard Katz, Marcello Magni, Simon McBurney, Jacqueline McKenzie, Tim McMullan, Kostas Philippoglou, Rolf Saxon, Catherine Schaub Abkarian, and Daniel Wahl”<sup>12</sup>.

Rama końcowa okazuje się bardziej rozbudowana niż tekst z otwarcia. Zwięzłe nawiązanie do genealogii utworu połączone jest ze szczegółowym wymienieniem twórców biorących aktywny udział w powstaniu słuchowiska. Wśród nich znajdziemy wszystkich założycieli Théâtre de Complicité (Annabel Arden, Marcello Magni oraz Simon McBurney). Ich obecność w ostatnich przedsięwzięciach teatru nie jest wcale w bieżących latach zjawiskiem oczywistym.

Warto jeszcze podkreślić rozbieżne ukierunkowanie autorskiej sygnatury w omawianym utworze. Z jednej strony mamy tu do czynienia z autorem grupowym, Complicité, ansamblem, pracującym zespołowo kolektywem. Widoczna jest jednak także przeciwstawna tendencja – to głos Simona McBurneya ustanawia ramę kompozycyjną słuchowiska, to jego wypowiedzi dominują w otwarciu, to grany przez niego aktor stanowi najważniejszy punkt odniesienia. To Simon McBurney jest reżyserem słuchowiska oraz pierwszym z czterech twórców transponujących przedstawienie sceniczne na słuchowisko radiowe. Jego nazwisko pojawia się również na liście aktorów. Sygnaturze zbiorowej towarzyszy zatem czytelny sygnał wskazujący na kluczową rolę Simona McBurneya w tej fonicznej, pozbawionej warstwy wizualnej, przygodzie artystycznej, odgrywającej, jak już wspominałem, ważną rolę w stosunku do utworów realizowanych za pośrednictwem różnych mediów, a określanych jednym tytułem – *Mnemoniczy*. Choć w utworze

<sup>11</sup> „Złamany patyk. Drzazgi drewna. Skrawki skóry”.

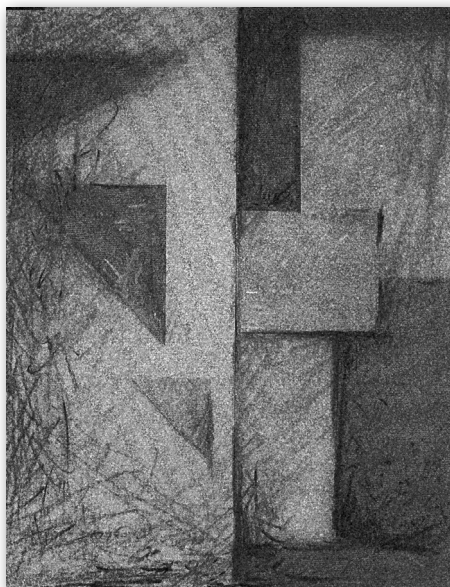
<sup>12</sup> „Mnemonic jest adaptacją sztuki scenicznej dokonaną przez Simona McBurneya, Matthew Broughtona, Stevena Canny’ego oraz Tima McMullana we współpracy z zespołem. Zespół tworzyli: Annabel Arden, Katrin Cartlidge, Hannes Flaschberger, Richard Katz, Marcello Magni, Simon McBurney, Jacqueline McKenzie, Tim McMullan, Kostas Philippoglou, Rolf Saxon, Catherine Schaub Abkarian i Daniel Wahl”.

fonicznym brak fizycznego kontaktu aktorów i widowni, choć pozbawiony jest on cielesności aktorów, ich nagości oraz niemej obecności, choć nie ma środków, by transponować w niej materialną iluzję świata sceny, w którym krzesło w jednej chwili przemienia się w kruche ciało Człowieka Lodu, pomimo tych wszystkich redukcji słuchowisko *Mnemoniczny* przejawia niezwykle cenną zaletę. Utrwalona w nagraniu materialność dźwięków sprawia, że przywołuje ono, i to w sposób w pełni artystyczny, rzeczywistość, której już nie ma, sceniczny świat *Mnemonicznego*. A może raczej powinniśmy powiedzieć – ożywia ono pewną wizję świata stworzoną przez grupę aktorów związanych z Simonem McBurneyem i z teatrem Complicite.

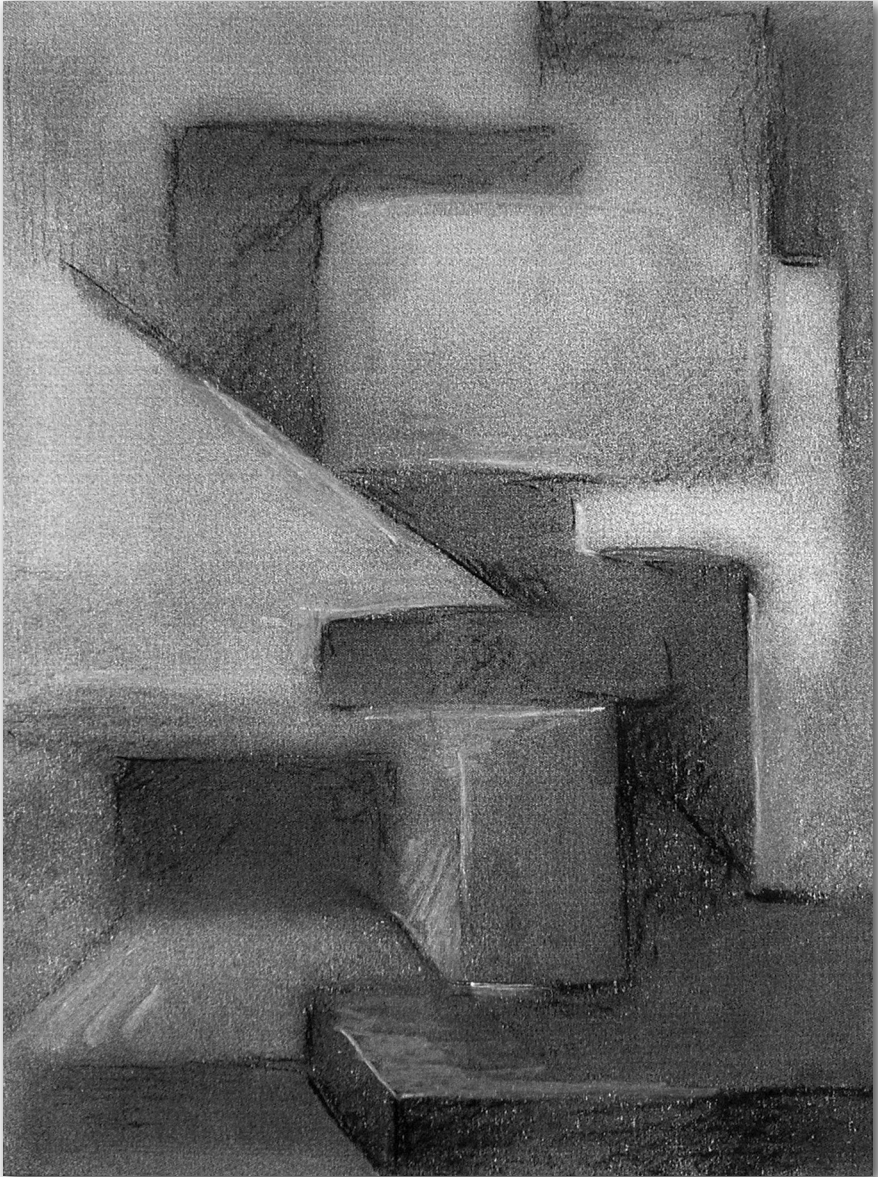
### **Summary**

#### **Soundscape in *Complicite*, or *Mnemonic* as a radio play**

Deprived of visual elements, the radio play *Mnemonic* by Complicite is analysed as a curious exploration of the sonic elements of communication. As a recorded text, the radio play constitutes, on the one hand, an autonomous and complete artistic entity, and on the other should be treated as part of a more general sequence of artistic nature (theatre performances, dramatic texts). Detailed analysis of the initial four minutes and thirty three seconds of the recording reveals the whole spectrum of technical devices, which – as it turns out in the second part of the argument – are pivotal for the semantics of the entire piece.



Rita Lazaro, *Kompozycja*\_(2)



Rita Lazaro, *Kompozycja\_3*